

音楽的時間の意識と音楽すること

栄 長 敬 子

The Consciousness of Music time and the Musicking

Keiko Einaga

はじめに

音楽は時間の芸術と言われる。音響的に空間も関わるが、時間を扱うという点は他の芸術と大きく異なる最大の特徴であろう。そして、時間と関係するがゆえに、音楽とは何かという問いが、存在論的難問として近寄りがたい印象を強くしている。本来音楽は、その音楽する行為そのものから、全身で味わい感じることに、その本質がある。音楽とは何かの問いは「音楽すること」へ直結しているはずであり、結びつくことで、互いに示唆を与えることは、折々で体験することでもある。ここでは、音楽学、さらに哲学から「音楽的時間」に迫る椎名亮輔と、そして、形而上学、現象学から「音楽すること」そのものへ迫るピアニスト、ヴァレリー・アフアナシエフの、それぞれのアプローチを中心に、「音楽的時間」と「音楽すること」、両方向から音楽の本質に近づきたい。本稿では、まず音楽的時間を「時間」への問いから補いつつ概観し、次に「音楽すること」そのものから「時間」がどう意識されうるか、演奏家の言葉と演奏から探り、今後の課題と可能性を明らかにすることを目的とする。

1. 音楽的時間

音楽する時、私たちは生活している時の時間感覚と異なる印象を受ける。つまらない時には遅く感じ、その音楽にのめり込んでいる時には、時間が経ったことも、どのくらい経ったかも、ふと我に戻った時に時計を目にして初めて気付いたりする。これは、音楽に限ったことではなく、小説や何かを目的として時間を過ごす際に、それぞれ異なる時間感覚を再発見することは、誰もが体験するだろう。

そもそも時間とは何か、時間をはかることは可能なのか、哲学の最も基本的なところの命題だが、音楽的時間、音楽する時間を「時間」概念とを行き来しながら探ることにする。また、夏目漱石の小説「草枕」における時間を見ることで、時間がどうありうるかの視点をさらに一歩深めたい。

(1) 「時間」への問いと「音楽的時間」

哲学において何を「時間」と認めるかは、観念としてある意味定着している¹。継起の順序、純粹の

持続（前後方向の延長）過去・現在・未来の区別、運動の可能性の条件、などである。これらの観念を前提とした上で、そのような時間の存在論的身分を明らかにすることが哲学者の仕事であり、たいていの場合、そのような時間の本質的な性質への議論は、認識論的な仕方となされてきた。例えば、近代哲学へと発展させたカントは、超越論的²主観の認識形式として時間を論じている。そのため、カントは時間論における態度として『時間はそれ自身として何か』という問いに立ち入っていない、と中島義道は指摘している³。カントは「時間の基本秩序を表わす先後関係とは、意識流とか純粹持続といったものではなく、はじめから空間化された先後関係であり、そのまま空間の三次元に加わる第四の次元として物理学を可能にするような時間」と捉えていた。そのことは、ベルクソンに批判の機会を与え、「カントのあやまりは時間を等質の環境とみなしたことである⁴」と指摘させた。真の持続はお互いに内的な瞬間から構成されていて、真の持続が全く等質的な形をとるときは、それが空間としてあらわされる場合」に限定されてしまう、というのがその根拠である。これはある意味もっともだが、カントはもともと「空間化できる限りの時間に照準を合わせて」いて、「空間化された時間がはたして時間自身の姿を捉えているか否かという」問い自身を放棄している⁵。いずれにせよ、「時間」と「空間」は、認識形式として最も基本的な要素であることは確かだが、上述のようなカントの時間概念は、音楽的時間の経験を説明する上ではあまり役立たないと、椎名亮輔はまず前提としている。というのも、「音楽的時間とは、音楽的経験の『内容』の最も重要な要素の一つ」であり、「音楽は本質的に時間的なものであり、この時間は生きられた経験と切り離すことはできない⁷」からである。

椎名亮輔はカントの時間概念が音楽的時間を議論する場合にふさわしくないとした上で、より近づくための根拠として以下の時間概念を検証している。ベルクソンの「純粹持続」、形而上学的時間、そして時間的二ヒリズムである⁸。

ベルクソンは「深く主観的な時間、というよりも客観的でも主観的でもないような、生に関わるすべての出来事のうらに流れているような時間」を「純粹持続⁹」と名づけ、それは、等質性をもつ空間とは異なるものとしている¹⁰。我々は空間の中に時間の概念を投影してしまいがちだが、事象が並列され可逆的である意識、すなわち空間と、事象が相互に浸透し合い不可逆的である意識、すなわち時間とは、明らかに異なっている。つまり純粹持続とは、質的变化の継起であり、その変化は融合し合い、浸透し合って、有機的であるというあり方をしている。意識が同質的に並列可能である空間の概念を用いてしまえば、純粹の異質性をもつ時間は、すべて説明しきれないと考えられるのである。カントの時間概念を批判する所以であろう。

さらにベルクソンは純粹持続を説明するにあたって、音楽のメロディーを取り上げ、その楽音の継起とメロディーの認識の相似を根拠の一つとしている。しかし、椎名はベルクソンの持続がそのまま音楽的時間であり得ない点を二つの根拠から指摘している。純粹持続が「個人の生命の始まりや終わりでさえも乗り越えて超個人的な仕方では連続しているということから限界というものを知らない」とし、音楽の始まりと終わりによって区切られている音楽的時間とは異なるという点、音楽は明らかにそれぞれの音楽がそれぞれの音楽的時間を持っていることから、本質的に唯一のものである純粹持続とは異なるという点、である。しかしながら、この純粹持続の概念は、音楽的時間を説明するにあたって大きな影響を与えてきたことから、多くの示唆を含んでいることは言うまでもない。

そもそも音楽的時間とは何か。椎名は音楽的時間を日常的時間と比較してその相違点を明らかにしている¹¹。その上で、音楽的時間を「内容」、日常的時間を「容器」とし、内容でありうる音楽的時間は、

容器である日常的時間の中で目的として含まれている、として、そのあり方を示している。さらにその前提を明確にし、多様性を本質的に持つ音楽的時間が、20世紀以降の音楽の変化にどのように関連しているか、音楽的時間がどのように変容してきたかを論じる根拠としているのである。

音楽的時間の形而上学的本質を説いたジゼール・ブルレについて、椎名はその概念の虚構性を次の三つの側面から危惧している。¹² 不活性な心理的持続によって支配された日常的時間を前にして、音楽的時間は理想化されてしまい、つまりは音楽的時間が「人間生活の日常的時間の理想化された代替物」となってしまふことには違和感を覚える、ということ、ブルレは、ベルクソンの持続と空間の矛盾への解決策として形而上学的時間を持ち出しているが、それは人間の時間の問題として、社会学的視点からの検討がふさわしいのではないか、ということ、音楽的時間の目的論的性格を、形而上学的音楽への希求すなわち苦行としているが、それは20世紀以降の音楽には当てはまらない。現代音楽が、調性からの解放に伴って目的論を否定する傾向があるからだ、という危惧である。

20世紀以降の近・現代音楽における音楽的時間が、それ以前の古典的音楽（古典、ロマン派を中心とした調性音楽）と明らかに異なる音楽的時間をもつことを考慮すると、これまでの哲学や音楽学において検証されてきた日常的な（いわゆる一般的な）時間と、その音楽的時間に関する指摘も、再検討の必要が生じてくる。そうすると、古典的音楽をイメージした音楽的時間が、日常的時間とはさほど異ならなくなるのを感じ、さらに時間そのものへの認識として新たな発見が導かれるのである。椎名はこの際の三つに留意点として以下のように述べている。¹³ 目的論的性格を失った音楽的時間からは、日常的時間と区別するものはなくなったという点、理想の人生への苦行を音楽的時間に見ることができなくなったため、日常的時間は実は虚無的性格を持っていたことに気付かざるを得ないという点、音楽の構造化、理想化に伴い、人間から離れていったという音楽の閉鎖状況に気付いた後、音楽的時間は不可解であるという点。これらの問題解決は、今日の現代社会における日常的時間、それ自体へのアプローチが不可欠になるため、その象徴ともいえるニヒリズムとの関連がまず取り上げられるのである。

ニヒリズムとは、「近代において自覚的に自由な主体性を獲得した人間が、その主体的な自由を用いて自由をより自由に享受すべく形成した技術や組織や情報という客体的なものから、あらためて逆にしっぺ返しを食らって、自己の自由を喪失しつつ落ち込んでいる心理的な「無」の穴¹⁴」とされている。ニーチェによるニヒリズムの定義としては「最高の諸価値の価値剥奪」であり、自己否定の精神を本質としている。¹⁵ では、このような概念は、どのような時間意識を導くのだろうか。近代社会における時間のニヒリズムとして、椎名は以下の三つの命題について検証している。¹⁶ 「時間はすべてを破壊してしまう」、「人生は短く、空虚である」、「限界のある存在は虚無である」の三つの命題は、椎名の逆説的な検討でいずれもその不確実性が明らかになるのだが、その際、時間的ニヒリズムは「時間の不可逆性」から生まれるということを指摘している。興味深いのは、このニヒリズムが時間の不可逆性という性質そのものではなく、「時間の意識」に原因するという点である。つまり、「不可逆性が過去を消滅させるのではなく人間存在のうちに積み重ねるようなものであれば、必ずしもニヒリズムになることはない」のであり、「堆積する時間に対する過ぎ去ってしまう時間の意識」が問題だと指摘している。¹⁷ このような「時間への意識」は、時代はもちろん、地域性によっても大きく異なり、その音楽的時間への意識、さらにはそこで生まれてくる音楽そのものに、独自性が備わってくる所以であろう。

（２）夏目漱石の時間と音楽

表現において、その目的に時間感覚を挙げた例は、様々な芸術の分野においてみられるが、同じく

言葉で表現する文芸を代表して、夏目漱石の作品を例に見てみたい。漱石は、小説「草枕」において、独特の「時間」を叙述している。主人公の画工は、理想の絵を描くべく、世間を離れて旅に出る。歩きながら、寝ながら、会話をしながら、絵にとどまらず、文芸、芸術論を独り言のように展開させていく、という話（いわゆるストーリーとしての話ではないが）である。主人公は、絵描きでありながら、結局たいした絵は描けずに、詩を数作、そして、後はただただ考えるのである。

夕暮れの机に向かう。（中略）余は明らかに何事をも考えておらぬ。又は慥かに何物をも見ておらぬ。わが意識の舞台に著しき色彩を持って動くものがないから、われは如何なる事物に同化したとも云えぬ。されども吾は動いている。世の中に動いてもおらぬ、世の外にも動いておらぬ。只何となく動いている。花に動くにもあらず、鳥に動くにもあらず、人間に対して動くにもあらず、只恍惚と動いている。

強いて説明せよと云わるるならば、余が心は只春と共に動いていると云いたい。…（中略）普通の同化には刺激がある。刺激があればこそ、愉快であろう。余の同化には、何と同化したか不分明であるから、毫も刺激がない。刺激がないから、窈然として名状しがたい楽（たのしみ）がある。

（中略）余が嬉しいと感ずる心裏の状況には、時間はあるかもしれないが、時間の流れに沿って、逡時に展開すべき出来事の内容がない。一が去り、二が来り、二が消えて三が生まる¹⁸が為に嬉しいのではない。初から窈然として同所に把住する趣きで嬉しいのである。

小説「草枕」において、終始流れている時間の印象も独特であるが、「余」に語らせているこの部分は、その日常的時間のかなり純粋な時間の部分を表わしている。ある意味では非常にわかりやすい情景である。「何もしていない」のだから、「すること＝行為」を除外したところで、時を感じることができる。「考えること」、「見ること」もせず（実は考えているが）「嬉しい」と「感じる」動きも、因果性や目的性を現実的に可能なぎりぎりまで排除し、時間を過ごしている。一も二も来ることなく、去る事もないが、「時間はあるかもしれない」と感じているのである。

問題は、この先である。この「時間」を「楽（楽しみ）＝快」と感じ、それを「余」は絵にしたいと考えるが、その技法（ふさわしい対象物）が思いつかない。その時、「忽ち音楽の二字がぴかりと眼に映った。成程音楽はかかる時、かかる必要に逼られて生まれた自然の声であろう」と、音楽が頭に一瞬浮かぶのである（結局は、音楽も不案内なため、詩にしてみようとするのだが）。

漱石は、この微妙な感興を、叙述するという方法で見事な成功を収めている。「春とともに動」き、「毫も刺激がない」楽しみを、擬人化と比喻、絶妙の表現で読者に感じさせてくれる。それでも「音楽」は、この感興をよりダイレクトに表現し得る方法を持っているのかもしれないと、一種の音楽への憧れのようなものを、漱石自身が感じていたのかもしれない。最も、漱石は「音楽の二字がぴかり…」と「表現」することによって、この感興を効果的に「表現」したともいえる。

このような感興を音楽で表現したらどのようなになるだろうか。その音楽のもつ音楽的時間は、ある「感興」を目的とすることで、目的論的志向性は持っているかもしれないが、その感興が「時間（春と共に動いているというような時間）」からくるものであり、つまりは時間が目的となるという意味で、独特なあり方をする事だろう。

2. 音楽すること

これまで見てきたように音楽的時間は、いわゆる日常的時間と関わりながら独特なあり方をし、また音楽そのものの在り方にも大きな影響を与えている。さらに音楽が、時間認識の新たな発見を導くという意味で影響を与えているのも確かだろう。そして、時代性や地域・社会性とも関連し、20世紀以降の不目的論、あるいは非目的論的意識、といった転換によって、音楽そのものも大きく変化してきた。¹⁹ 椎名は、20世紀以降の音楽、中でも創造＝作曲において、その音楽的時間の解明を進めているのだが、ここで、ピアニスト、ヴァレリー・アフアナシエフの音楽から、演奏家としてのアプローチについて考えてみたい。

(1) 現象学、形而上学からのアプローチ

ヴァレリー・アフアナシエフ(1947 -)は、レクチャー「音楽と形而上学」²⁰において、音楽することについて解明を試みている。アフアナシエフはピアニストなので、「音楽すること」が「演奏すること」「ピアノを演奏すること」とも直結しているのは当然なのだが、興味深いのはアフアナシエフにとって、音楽することが、そこに限定されることなく、いわゆる聴くこと、楽譜を読むこと、感じること、すべて同じ感覚が源泉にあるという印象が貫かれていることである。そのことが、アフアナシエフの演奏を作り出し、それに関する叙述にも力を与えている。

まず、ベルクソンの純粹持続の以下の部分を引用し、楽譜を読む演奏家の視線が、点Aを移動する持続と同様であることを主張している。

任意の直線とこの線上を移動する物質的な点Aとを想像しよう。もしこの点が自己意識をもつとすれば、それは、動くのだから、自分の変化を感じるはずである。つまり継起を知覚するだろう。しかしこの継起はその点にとって直線の形を帯びて見えるだろうか。その動点が自らたどるその線の上方にいわばわが身をもち上げて、線上に並んでいるいくつかの点を同時に知覚できるとしたら、たしかにそのとおりだろう。しかしそうなればまさにそのために空間の観念を形成することになるだろうし、その動点は自ら受ける変化が展開されるのを、純粹持続の中ではなしに空間的に見ることになるだろう。²¹

ベルクソンは、純粹持続における純粹の異質性と空間の等質性との関係を見るために、メロディーの継起的な楽音に身を任せる時の諸感覚を借りてきている。アフアナシエフは、「演奏家にとって純粹時間²²と空間的広がりとは混じりあい、溶け合²³う」という感覚を述べ、演奏家の視点でそれを捉えている。さらに、その溶け合う感覚をハーモニーに重ね、「ベルクソンがメロディーを構成する音はお互いに混じりあっていると述べた事は当たって」おり、「楽譜を読んでいる時、空間と時間は混じりあい、まるで互いに自分自身を消そうとしているよう」だと、音楽的時間における時間感覚を音楽家の視点から絶妙に言い当てている。

さらに、これらの感覚が、形而上学に由来するところであるとし、ハイデガーを引用している。ちなみに、ハイデガーはその従来²⁴の形而上学批判により存在論を補っており、それが形而上学への問いへとつながっている。²⁵

全体として迂り去りつつある存在事物を、かく全体として拒否しつつ指示すること がかかる指示として無は不安において現存在のまわりに迫りくるのである が、無の本質、即ち無化（Nichtung）である。無化は存在事物の減失でもなく、また否認から発現するのでもない。無化は、また減失や非認のうちにも数えることができない。無は自ら無化するのである。（中略）現存在とは無の中に保たれてあること（Hineingehaltenheit in das Nichts.）である。（中略）無の根源的顕示性なしには自己存在もなく自由もない。²⁶

アフアナシエフはこの「無化」に関連して、「音楽は無化」し、音楽は「無の最も純粋な現れのように思われる」と述べている。さらに、次のように締めくくっている。

音楽は生理的、身体的に聴く人に影響を与えずにはいませんが、人に寄り添うところは微塵もなく、人が音楽を理解したと思った瞬間に身をかわしてしまいます。その時、私たちの心にはある空虚な空間が創り出されますが、音楽に似た何かを自前で見つけ出して、その欠落を埋めなくてはなりません。いずれにしても、ポツカリ空いた心の空間があるからこそ、私たちは音楽に満たされて生きたいと欲するのでしょう。²⁷

（２）アフアナシエフの演奏

アフアナシエフの演奏は、非常に特徴的である。その演奏の根拠は、その時間感覚にあるのではないと思われる。アフアナシエフの弾くショパンのノクターンのメロディーとハーモニーが、独特のアーティキュレーションで音・音楽が溶け合っているというところに、ベルクソンの純粹持続とその空間の関連が裏付けられているのを聴く。そして、時折一見不自然とも思われるような音の強調は、音楽が移り行き、消えて行き、流れつつ、そして留まる、という音楽的時間の本質を、露わにしている。アフアナシエフは、オーケストラの指揮や、音楽劇の創作、著作といった表現活動を、すべて一貫した表現として行っているが、それらには、すべてアフアナシエフ特有の音楽的時間をもっているのが感じられる。また、楽譜を読む時の溶け合う感覚の中では、音楽自身が自らを消そうとするを感じる、とも述べているが、そのことは、アフアナシエフの音楽を非目的論的であると思われるほど、音楽的時間が日常的時間と深くかわっていることを表わしているのではないだろうか。

アフアナシエフの音楽は無化する音楽の中にあり、まさに音なき音を聴くといった「間」の取り方に特徴がある。アフアナシエフはシューベルトの音楽に、音の外にある何かを聴き、例えばピアノソナタ変口短調D960においては、フェルマータ付きの休符に、不気味さと不安定さを隠さない。そこに「絶対的の真実の間近にいる」²⁹のを感じ、シューベルトの作品に次のような感覚を投影させている。

シューベルト八長調に悲劇的な含みを与えて、我々の忍耐力を極限まで試そうとする。彼の晩年の作品は、長調と短調がほとんど交換可能なのだ。

シューベルトを聴くことにより、不安な気持ちが引き起こされるかもしれない。というのも、シューベルトは音楽の限界 より普遍的な意味での芸術の限界 ³⁰をも超えてゆかずにはいられないからだ。彼は、音や言葉や色彩の領域の外にある真実を告げる。

このシューベルト観は、楽曲解釈の面から賛否両論あるだろうが、ここではそれを問題にしない。要は、アフアナシエフの音楽が、どのような音楽的時間をもち、それがどこから来るのかが関心事なのだが、ここに一つの関連を見てとれたと言えるだろう。

それは、独特の時間感覚である。表面的に言うと、テンポやテンポ感と思われがちだが、最も特徴として留意すべきところはそれを支える、時間そのものへの意識である。いわゆるテンポ＝速さではない。無から音が始まる瞬間、音と音の間、響きの行方、音の無への終結、さらには、聴こえない音への誘いが、彼の音楽の最大の魅力と思われる。

3. 「音楽的時間」の認識が「音楽すること」へ示唆すること

抽象的概念である時間への哲学的思索は、音楽することへ影響を与えるのだろうか。「時間」や「音楽的時間」がどのようなあり方をするのか、それをどう意識するのかという試みが、音楽そのものへ何か示唆を与えてくれるのだろうか。

ここであらためて確認しておきたいのは、音楽とは何か、ということである。近藤譲は音楽の条件として、「音響」と「行為」の観点から、その定義を明確にしている³¹。音楽とは、かつて、意図性をもった楽音としての音響であり、それは意図的に組織されている音響であるとされていた。しかし、20世紀以降の現代・前衛音楽においては、意図性を持っていなくてもあらゆる音響が音楽になりうると、その概念的破壊が生じることになる。そこで「行為」とその志向性が、単なる音響を音楽たらしめる要素と考えられるようになった。行為には「創造」と「享受」とが考えられる。作曲に加え、演奏という再創造も含んだ「創造」という行為をする場合、そして、美的対象として音響を享受（聴取）する場合に、その音響は音楽と言えると考えられている。そしてこの「創造」者と「享受」者は、「その両者に共有される文化が、美的態度の一致を保証している」³²。それにゆえに近藤は、音楽とは、「きわめて文化的な現象」だと指摘するのである。

文化的行為である音楽は、その文化を支える美的価値観や志向性の共有が、その根底を流れているということが必要であるため、その志向性にもとづいて「音楽すること」の本質を思案的に追究することは意義があると、筆者は考えている。「音楽すること」は「創造」と「享受」のいずれをも含んでいるわけだが、前述のように、この「享受」者の行為が音響を音楽にする場合がある。つまり、人が、美的享受の対象として聴取した音響は、音楽である、と言えるのである。20世紀以降の音楽において、それまで当然のように捉えられていた音楽的時間 日常的時間とは異なる時間 の志向性が変化したことはこれまで見てきたとおりである。音楽的時間が目的論的であれ非目的論的であれ、音楽的時間そのものの在り方が問われる時代として、その「音楽的時間」が音楽に大きな影響を与えている以上、そのような思案的な探究に意義があると考えるのである。さらに、その美的価値が共有される文化は常に進化しているということから、その時その時の時間への関心が、生きた音楽を生み出すと言えるのではないだろうか。

ところで、椎名亮輔の音楽的時間への探求は、その変容と20世紀以降の音楽との関連において議論を進めており、また、前述の「享受者」の行為により音楽になるというその音楽も、現代音楽がイメージされるだろう。しかし、「音楽する」ことが、音楽のもう一步先、あるいはもう一步奥の、音から音への移行、音と音の間、無から音へ、音から無へ、といった演奏表現までも意味する場合、その領域では音楽的時間への意識が、その力を発揮されるのではないだろうか。そして、それはアフアナシエフの志向と演奏がその有効性を裏付けていると、筆者は考えている。

まとめ

音楽することを、時間の領域にまで踏み込んで論じることが、音楽の分野において敬遠されがちである。それは、底なしの哲学の領域へ関わらずには始まらないという不安感が、そうさせているのだろう。椎名亮輔はそれを指摘し、そこにあえて双方向からのアプローチを爽快に進めている。椎名の指摘するように、比較的哲学的思考性の強い音楽学や作曲の分野でさえ、「時間」を真っ向から扱うことにはかなりの躊躇が見られるのだから、演奏者に至ってはまず見て見ぬふりをしたくなるのも頷ける。

ここにアフアナシエフの音楽とその挑戦を照らし合わせ概観することで、音楽することと音楽的時間を思索、探求することの意義を再確認できた。そして、この音楽的時間への探求は、日常的時間へと密接にかかわっている。今こうして生きているすべての人間にとって、この日常的時間を意識することは、あらゆる行為に影響し、ひいてはどう生きるかという根源的な課題へと目を向ける意味でも、意義深いものと考えている。

また本稿では、音楽的時間の中でも「演奏」という再創造の過程を、「時間」認識へ関連させることについて、その根拠と議論の不十分さが残った。さらに、演奏を含む「創造」について、その行為をより明確にさせることで、時間を生きる上での志向性の観点が、よりイメージしやすくなるのではないかと、今後の研究の課題と考えている。

-
- 1 土屋賢二「時間概念の原型 プラトンとアリストテレスの時間概念」『新岩波講座 哲学7 トポス 空間 時間』岩波書店、1985
 - 2 カントの哲学は、諸物や宇宙の存在を前提とした上で、それをどうやって認識するか探るのではなく、およそ諸物や宇宙などの存在者が存在社として成立するための条件を探る哲学であり、これを「超越論的哲学」と呼ぶ。このような「コペルニクス的転回」により、カント以前の考え方を根底から転倒させた。(貫成人『哲学マップ』ちくま新書482、2004、p.84)
 - 3 中島義道「時間と自由 カント解釈の冒険」講談社学術文庫、1999、p.15-17
 - 4 アンリ・ベルクソン(平井啓之訳)「時間と自由」白水社、2009、p.236-237
 - 5 中島義道 前掲、p.16
 - 6 椎名亮輔「音楽的時間の変容」現代思潮新社、2005、p.15
 - 7 椎名は、「音楽的な時間は「カント的な時間 客観的で(空間と)同じ性質をもつということから本当のところ空間と共約可能であるような時間」とは関わりがない」とも述べて、音楽的時間としてどのような時間概念の採用が必要か明らかにしている(前掲書)。
 - 8 椎名は、前掲書において「時間と音楽の関係についての予備的考察」として、これらの視点から「時間」について述べている。
 - 9 椎名亮輔 前掲書、p.15-16
 - 10 ベルクソン(平井啓之訳)「時間と自由」白水社、2009
 - 11 椎名亮輔 前掲書、p.35-36
 - 12 椎名亮輔 前掲書、p.54-55
 - 13 椎名亮輔 前掲書、p.65-68

- 14 柏原啓一「現代とニヒリズム」『新岩波講座 哲学13 超越と創造』岩波書店、1985、p.43
- 15 須藤訓任「ニヒリズムNihilismus」『事典 哲学の木』講談社、2002、p.760-762
- 16 椎名亮輔 前掲書、p.73-75
- 17 椎名亮輔 前掲書、p.75
- 18 夏目漱石「草枕」新潮文庫、1950、p.72-79
- 19 椎名亮輔 前掲書、p.62-64
- 20 ヴァレリー・アフアナシエフ、2005年演奏会ツアーのため来日した。その一環として、レクチャーが行われた（レクチャー「音楽と形而上学」 浜離宮朝日ホール 小ホール、2005.10.22 sat. ）
- 21 アンリ・ベルクソン（平井啓之訳）「時間と自由」白水社、2009、p.107-108
- 22 田村恵子による邦訳のレクチャー資料「音楽と形而上学」では「純粹時間」となっているが、原語資料から、いわゆる「純粹持続」との訳がふさわしいと考えられる。
- 23 アフアナシエフ（田村恵子訳）レクチャー資料「音楽と形而上学」、2005
- 24 谷徹は、ハイデガーの考えを次のように解説している。 存在は、存在者を存在させることによっておのれを表わすが、それと同時にそのおのれを隠す。「ウーシア／存在、実体」の概念、すなわち形而上学・存在論の基本概念は、「存在」が抜け落ちた「存在者性」であり、その「存在者性」に根拠を求める形而上学的思考が存在を支える「主観性」を生みだした。こうした主観性の形而上は、デカルト、ライプニッツ、カント、ヘーゲル、ニーチェへと展開してきた。こうした形而上学の伝統に内属する現存在は、それを現象学的に解体しない限り、存在を見失い続ける。（谷徹「形而上学metaphysics」『事典 哲学の木』講談社、2002）
- 25 ハイデガーは、「現存在」が「存在」のもとで始原的思考により、「思考」、「感謝」、「詩作」することが本来的に存在の真理へと近づくこととしている。（ハイデガー 大江精志郎訳 「形而上学とは何か ハイデッガーハイデガー選集1」アフアナシエフ 理想社、1954）
- 26 ハイデッガー（大江精志郎訳）「形而上学とは何か ハイデッガー選集1」理想社、1954、p.52-54
- 27 アフアナシエフ 田村恵子訳 レクチャー資料「音楽と形而上学」、2005
- 28 [CD] ヲパン：夜想曲集 アフアナシエフ(pf.) コロムビアミュージックエンタテインメント、2006.12.20
- 29 アフアナシエフ 平野篤司、明比幸生、飯沼隆一共訳「音楽と文学の間 ドッベルゲンガーの鏡像」論創社、2001、p.105
- 30 アフアナシエフ 前掲書、p.90
- 31 近藤譲「音楽 music」『事典 哲学の木』講談社、2002、p.141-143

